

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost

Diplomski rad
METATEATAR I INTERAKCIJA U DJELIMA TOMA STOPPARDA

Studentica: Maja Dujmović
Mentor: prof. dr. sc. Boris Senker
Zagreb, 2013.

Sadržaj:

1) Uvod.....	2
2) Definiranje i povijesni pregled temeljnih pojmova.....	5
3) Postmodernistički recipijent: metateatar kao nusprodukt.....	11
a) Nemogućnost spoznaje: Rosencrantz and Guildenstern are dead	
b) Mimetička žudnja kao mamac, ironija kao oružje: The real inspector Hound	
c) Antologija stila i teorije pohranjena u nesigurnosti uspomena: Travesties	
4) Postmodernistički autor: interakcija kao imperativ.....	24
5) Zaključak.....	29
Popis literature.....	30

1) Uvod

Interaktivno kazalište nije, kako to većina ljudi pomisli, isključivo forma kazališta koja se pojavljuje početkom dvadesetog stoljeća i sve veći mah i razgranatije oblike poprima nakon druge polovice tog stoljeća, koristeći alternative klasičnom teatru kako bi otvorila nove putove u estetskom i utilitarnom promišljanju kazališne umjetnosti, radikalno rušeći konvencije i zamagljujući granice fikcionalnog i realnog. Dramsko djelo je predložak interakcije, pa je interaktivnost inherentna svakom tipu kazališta, čak i onom sa najčvršće sažanim „čvrtim zidom“. Stoga sam iz potrebe za specifikacijom teme pomoć potražila u djelima nekoliko teoretičara. Naročito korisnim za moj daljnji rad pokazao se Passow¹, podijelivši mehanizam koji pokreće kazalište, interakciju, na pet razina: a) fiktionalna razina interakcije; b) interakcija publike sa fikcionalnim svijetom na pozornici; c) stvarna interakcija među kazališnim djelatnicima na sceni; d) stvarna interakcija publike sa glumcima i e) interakcija unutar publike.

Čovjekovo vječno nastojanje da odredi stvarima početak, nastojanje koje je jezgra i najpoznatijeg pitanja na svijetu o tome da li je prije postojala kokoš ili jaje, kao što je i jezgra većini znanosti, nije zaobišlo ni kazalište. Umberto Eco na pitanje o početku kazališta nudi povijesno neautentičan, ali estetski obogaćen i zanimljiv odgovor. U tekstu *Semiotika kazališne predstave* on piše o Borgesovoj noveli *Averroesovo istraživanje* u kojem protagonist novele istražuje Aristotelovu *Poetiku* ne shvaćajući što su komedija i tragedija, kao ni teatar uopće. Razmišljajući o problemima u kojima se našao baca pogled kroz prozor na ulicu i vidi dječaka koji se pretvara da je mujezin kako se penje na ramena dječaku koji se pretvara da je minaret, dok se ostali dječaci mole oko „minareta i mujezina“. Averroes ne uviđa poveznicu između Aristotelove *Poetike* i uličnog prizora, ali Eco upravo ovaj trenutak letimičnog pogleda na mimetičku igru smatra trenutkom u kom je kazalište rođeno. Važnost koju Eco pridaje gledateljevu pogledu, ljepota i jednostavnost kojom Borges u ovom ulomku opisuje neodvojivost života od kazališta, te nepobitna činjenica da je čovjek svakodnevno gledatelj, ali istovremeno i glumac, ovisan o pogledima i shvaćanjima koji popunjavaju njegove praznine, nagnala me je da ovu temu suzim na bavljenje kazališnim publikama. Čitajući Stoppardova djela nailazila sam na dijaloge u kojima je važnost publike i pogleda za kazališnu umjetnost isticana sa jednakim žarom, poput dijaloga u djelu *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, kada Player razočaran Rosovim&Guilovim nestankom sa izvedbe posebno priređene za njih, kazuje:

¹ Bennett, Susan; *Theatre audiences : a theory of production and reception*, London ; New York : Routledge, cop. 1997., str. 71

„...and even than habbit and stubborn trust that our audience spied upon us from behind the nearest bush, forced our bodies to blunder on long after they emptied of meaning.”²

Iz razloga što su mi dostupnija pisana dramska djela od njihovih scenskih uprizorenja, Passowljevu podjelu odlučila sam suziti, te sam odabrala dva vida interakcije kojima ću se baviti: 1) interakcijom fikcionalnog svijeta na pozornici s hipotetičkom publikom te 2) fikcionalnu razinu interakcije među dramskim personama na sceni. No, iščitavanjem Stoppardovih djela dobila sam uvid u mnogo dublje strukture interakcije za kojima ovaj autor poseže, stavljajući svoja djela u dijalog ne samo s implicitnim publikama već i sa širokim spektrom kulturne, povijesne i suvremene baštine. Izrazita intertekstualnost njegovih djela, i svijest da u svijetu drame i kazališta ništa nije slučajno, usmjerila me je prema pokušaju otkrivanja utjecaja tih intertekstualnih elemenata u razvoju Stoppardove poetike. U tom procesu definiranja oslanjala sam se na sve pasuse u kojima sam prepoznala prekoračenje granica originalnog fikcionalnog svijeta, bilo da je to prekoračenje rezultat premještanja dramskih persona iz originalnog Stoppardovog svijeta u svijet već otprije publici poznatih dramskih djela, istupanje lika iz svoje uloge u svrhu zadirkivanja ili podučavanja publike, ili pak nešto treće prepoznato kao autoreferencijalan ili metateatarski locus.

Darko Lukić navodi kako se komunikaciji koja se ostvaruje među publikama i svijetom predstave posebna pozornost, barem iz teorijske perspektive, počela pridavati tek početkom dvadesetog stoljeća, dok je boom doživjela u postmodernističkoj invaziji teorija. No, unatoč uistinu rijetkim teorijskim bavljenjima publikom u povijesti kazališta, ona je uvijek imala poseban status iz perspektive dramatičara, glumaca i ostalih kazališnih djelatnika. Ako ne iz dubljih razloga, onda zbog jednostavne i nezaobilazne činjenice da bez publike kazalište ne bi moglo egzistirati, jer ona istovremeno predstavlja njegovo okruženje, ali mu je i inherentna. Imajući na umu povijesnu ukorijenjenost interakcije „partera i pozornice“ odlučila sam ovaj rad podijeliti na dvije međusobno povezane cjeline. Prva obuhvaća pokušaj definiranja višeslojne interaktivnosti koju dramska djela i kazališne predstave uspostavljaju, popraćen kratkim povijesnim pregledom. Druga je već spomenuti pokušaj dekodiranja sižejnih labirinata Toma Stopparda izgrađenih u postmodernističkom stilu. Iako su mnoga djela nastala u ključu postmodernizma iznimno važna za ovu temu, jer se uslijed nemogućnosti spoznavanja, pa tako i reflektiranja pojavnog svijeta, okreću dekonstrukciji procesa vlastitog nastanka koristeći se pritom bogatim slojevima interakcije, odabrala sam ne zagaziti u rijeku tih djela. Vjerujem da bi me brojne postmodernističke struje odvukle duboko u kan(j)on, i naposljetku (možda) izbacile, već zagušenu podacima i potpuno dezorijentiranu, na neku

² Stoppard, Tom; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, London, Faber and Faber, 1967., str.47

obalu. Ipak, nadam se da sam analizom Stoppardovih djela zahvatila barem djelić zastrašujuće, fragmentirane i samoproglasheno neuhvatljive postmodernističke (kazališne) stvarnosti, i donekle pružila uvid u karakteristike te poetike kaosa.

1) Definiranje i povijesni pregled temeljnih pojmova

Zrcaljenje svijeta i refleksija života leže u podlozi svake umjetnosti, ali element koji kazališnu umjetnost čini posebno zanimljivom proizlazi iz činjenice da biti nečemu zrcalo znači biti satkano od materijala drugačijeg od onoga zrcaljenoga, ne pripadati predmetu koji je reflektiran. Logično, ali prisjetimo li se da je kazališna umjetnost sva satkana od ljudi ujedno je i neobično, jer znači da ljudima koji su nam identični odbijamo priznati pripadnost našem svijetu, te im pridajemo mistične i metafizičke note. Eugenio Barba je tu misao lijepo uobličio kazavši da glumac čiste prisutnosti (prisutnosti kazališnog sada) jest glumac koji predstavlja vlastitu odsutnost³. Eco, nadalje, pojašnjava da su djelom svake predstave dvije govorene radnje. Prva se odnosi na glumca koji u okviru predstavljачke radnje izražava da „on glumi“, a druga na činjenicu da glumac koji kaže „ja glumim“ govori istinu te time najavljuje da će od sada pa na dalje lagati te da mu stoga trebamo vjerovati⁴. Gledatelji se dobrovoljno prepuštaju tom apsurdnom koji je uvjet postojanja kazališne umjetnosti, uranjajući u iluziju i odričući glumcima njihovo ontološko porijeklo⁵, te čineći zamišljene likove bićima sličnima sebi. Dvostruko poricanje, stvarnosti prvih i nestvarnosti drugih, koje se odvija na nesvjesnom kognitivnom nivou, prva je i nužna razina interakcije gledatelja i pozornice. Ovoj je tvrdnji moguće prigovoriti argumentom kako za gledanje kazališne predstave nije nužno uroniti u iluziju, što je točno, ali u tom slučaju radi se ili o nekompetentnom/nekompatibilnom gledatelju ili nekompetentnoj predstavi. Pretpostavimo li da govorimo o kazališnim predstavama kao o umjetničkim tvorevinama slijedi pretpostavka da one potiču uzbuđenje koje pokreće estetsko doživljavanje, a Roman Ingarden opisuje da kod onoga tko prolazi kroz proces estetskog doživljavanja dolazi do zastoja realnog toka percepcije. Briše se odjek ranijih iskustava i praktičnih interesa zbog čega je estetski doživljaj cjelina izdvojena iz toka svakodnevnog života⁶, što odgovara tvrdnji da jedino umjetnički nevrijedna predstava ne bi potaknula interakciju koja se zasniva na poricanju stvarnosti kod kompetentnog, točnije kompatibilnog gledatelja.

Dinamiku svake kazališne predstave i prostor za varijacije otvara činjenica da proces poricanja stvarnosti tokom predstave više puta puca jer gledatelji simultano zaboravljaju i sjećaju se da su u kazalištu. Zaboravljanjem i prisjećanjem upravljaju prirodni mehanizmi, ali njima mogu upravljati i glumci/likovi glumeći da su događaji koji se odvijaju stvarni, ili pak

³ Barba, Savareze; *Tajna umetnost glumca*, Beograd, FDU, 1996., str.6

⁴ Eco, Umberto; *Semiotika kazališne predstave*, Prolog 44/45, 1980., str. 21-28

⁵ Pojam ontološkog porijekla preuzela sam iz djela: Čale Feldman, Lada; *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i MH, 1997.

⁶ Ingarden, Roman; *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Beograd, Nolit, 1975., str. 12-39

ohrabrujući svjesnost o izvedbi oslovljavanjem publike⁷. Mješavina ne primjećivanja i oslovljavanja publike sačinjava većinu kazališnih predstava, a način kojim su ta dva interakcijska modela povezana definira i konstruira odnos među publikom i glumcima, te kako se potonji odnose prema postojanju prethodnih⁸. Iako je ova razina interakcije u usporedbi sa prvom spomenutom vidljiva, mehanizmi kojima se glumci i dramatičari služe kako bi je uspostavili nisu uvijek toliko očiti koliko bi se moglo očekivati. Osim direktnim adresiranjem publike komunikacija se ostvaruje i putem autoreferencijalnih komentara, te metalepse i metateatra, koji nisu uvijek transparentni. No, nepobitno je, sukladno uvriježenoj tvrdnji da je sve unutar kazališnog okvira znak, da i ovi mehanizmi nisu proizvoljni, već se njihovom uporabom pokušava postići neki efekt. Stoga sam se, prisjećajući se metateatarskih mehanizama i adresiranja publike kroz povijest, ali i u kasnijem proučavanju Stoppardovih djela, vodila pitanjima koja si Moore postavlja pišući o Plautovu kazalištu. On navodi da nije dovoljno samo prepoznati koja su metateatarska mjesta u djelu, već da je potrebno pokušati odgovoriti što pisac postiže tim tehnikama, kako mu one pomažu da uspije kod publike, kako pridonose cjelokupnom efektu individualnih scena i drame kao cjeline te kako se odnose na društveni kontekst drama.⁹

Moore u svojim studijama o Plautovu kazalištu navodi da su direktnu komunikaciju sa publikom uspostavili već Aristofan i Menandar u svojim komedijama, ali da se upravo u Plautovim djelima može vidjeti rasplamsavanje te metode. Jednu šestinu njegova opusa čine monolozi u kojima glumci/likovi većinom adresiraju publiku kako bi ih zainteresirali za predstavu, upoznali sa fabulom ili pak pridobili na stranu nekog glumca ili lika. No, jednako često tim se komentarima postizao odmak od fikcionalnoga te se ukazivalo na svijet van teatarskog okvira i propitivanje granica inverzije koja se kazališnom predstavom postizala u odnosu na taj svijet. Situaciju u rimskom kazalištu Plautova doba najbolje oslikava kanonski Gundulićev stih „ko bi gori sad je doli“, jer su se robovi nalazili na pozornici, dok su dolje u publici sjedili njihovi gospodari. U tom kratkom vremenu trajanja predstave robovi su imali priliku iskoristiti svoju „uzvišeniju“ poziciju, parodirati tu izokrenutu situaciju, zadirkivati svoje gospodare, ali sa dovoljno istančanim osjetom za granicu koje je prelazak mogao značiti glad i batine. Plautova vještina pronalaska idealnog omjera između zadirkivanja i povlađivanja publici donijela mu je slavu, a njegovim glumcima mnoge obroke, ali smatrati da je to bio jedini cilj njegovih razrađenih metateatarskih tehnika bilo bi pogrešno. Nerijetko se pod krinkom smijeha i šale u njegovim djelima krila subverzivnost, a to je i podsjetnik da

⁷ Moore, Timothy J., *The theater of Plautus*, Austin, Tex. : University of Texas Press, 1998., str. 2

⁸ *Ibid.*, str. 46-49

⁹ *Ibid.* str. 4

kazalište uvijek ima, u pozadini čiste potrebe za postojanjem, intenciju da nešto promijeni i kaže.

Srednjovjekovno je kazalište pak čitavo bilo metateatar. U to vrijeme vrijedila je predodžba o svijetu kao glumištu u kojem ljudi, koje pokreće bog, igraju svoje uloge¹⁰. Među takvim svjetonazorom uprizorenje kazališne predstave samo po sebi je bilo metateatar, i to metateatar koji je kvalitativno premašio i prethodnike i nasljednike. U „kazalištu svijeta“ često je glumilo više stotina ljudi koji sa pozornice nisu silazili ni kada njihova uloga nije bila u fokusu, a predstave su znale potrajati satima.¹¹ Obrađujući biblijske teme, među kojima su silazak u pakao, iskupljenje grijeha i tema sudnjega dana bili najizvođeniji, kazalište je za srednjovjekovne vjernike bilo metateatarska analepsa, prikaz neizbježne sudbine čovječanstva. Iluzornost koja je brižno njegovana u antičkom kazalištu, u srednjovjekovnom kazalištu pala je u drugi plan. Nije tu bilo skrivenog kostimiranja niti magičnog razdvajanja fikcije i zbilje. Srednjovjekovno je kazalište, crkveni instrument s vremenom transformiran u profanu razbibrigu, svoje snage usmjerilo prema raskrinkavanju nepostojanja fikcije i zbilje, te utvrđivanju postojanja jedino ovozemaljskog i metafizičkog koji su oba sudbina svakog pojedinca, dvije strane iste medalje.

Metafora svijeta kao kazališta zadržala se i u renesansi. Gradnja prvih kazališnih zgrada od antičkog vremena, iznjedrila je 1599. godine i novu zgradu *Globe Theatera* u Londonu na kojoj je bilo upisano geslo „Totus mundus agit histrionem.“¹² Kazalištu značaj raste, što ne znači da i dalje glumci i pisci nisu marginalizirani (u Londonu su kazališta bila smještena izvan gradskih zidina i na konstantnoj meti puritanaca), ali posjećenost raste i mijenja se stav prema moći koju kazališna umjetnost ima, o čemu svjedoče zapisi stvarnih događaja kao i sačuvana dramska djela. Philip Armstrong piše o događaju u Engleskoj u 16. stoljeću kada je žena iz publike, gledajući kazališni komad *History of Friar Francis* u kojem se prikazuje ubojstvo kojim se eliminira višak u ljubavnom trokutu, prepoznala zločin koji je sama počinila nekoliko godina ranije, priznala svoj grijeh i bila osuđena na smrt. Taj događaj na ekstremno način pokazuje kako je kazališna umjetnost mogla prodrijeti van svojih okvira i promijeniti zbilju, te je kao takav i upozorenje lažnom osjećaju zaštićenosti kojim se publika u sigurnosti partera često obmanjivala. Dolazi do preusmjeravanja pogleda, te nitko više nije siguran i anonimn. Upravo se preusmjerenim pogledima i moći kazališta poigrao Shakespeare u jednoj od najpoznatijih metateatarskih predstava zapadnog književnog naslijeđa, Hamletovoj *Mišolovci*. Hamlet u kazališnoj predstavi vidi jedinu mogućnost da

¹⁰ Curtius, Ernest R.; *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, Naprijed, 1998., str. 154

¹¹ Duvignaud, Jean; *Kolektivne senke*, Beograd: Nolit, 1978., str. 98-120

¹² Curtius, Ernest R.; *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, Naprijed, 1998., str.156

rasvijetli događaje oko očeve smrti, te nalaže glumcima da pred Klaudijem prikažu nećaka koji ulijeva otrov u uho svome ujaku, u istim okolnostima u kojim je, prema kazivanju Duha kralja Hamleta, Klaudije to učinio njegovu ocu. Zanimljivo je, pored činjenice da je *Gonzagovo umorstvo* istovremeno analepsa radnje i prijetnja Klaudiju, da Hamlet istinu otkriva promatranjem promatranja. On i njegovi suradnici ne promatraju umetnutu predstavu nego Klaudija i njegove reakcije na viđeno. Pogledi više nisu usmjereni isključivo prema pozornici, svijest o promatranosti raste, a uslijed toga i ljudsko ponašanje dobiva artifičijelnu notu.

Čitav svijet je pozornica, ali nigdje to nije bilo vidljivo kao na dvoru francuskog kralja u drugoj polovini 17-og stoljeća. Dva su oblika ponašanja bila neophodna u Versaillesu – kontrola vlastitih afekata i sposobnost interpretiranja tuđeg ponašanja. Dakle, samo onaj koji je vladao umijećem gledanja i umijećem glume mogao je računati s društvenim uspjehom na duži rok¹³. U takvoj atmosferi stvarao je Molière, koji je svakako posjedovao umijeće gledanja i glumljenja, ali i umijeće spajanja tih dvaju vještina u dramska djela i predstave koje nisu uvijek bile po volji njegovoj publici. Komični odrazi društvenih odnosa kakve je on stvarao bili su karikature sa snažnim polemičkim nabojem¹⁴, što nije odgovaralo umišljenim veličinama francuskog dvora. Jedna od njegovih drama sa brojnim metateatarskim elementima u funkciji parodiranja dvorskog života i svjetonazora, ali i opravdavanja pogrešno shvaćane piščeve poetike, je i *Versailleska improvizacija*. To je „komedija o komediji“ kojom uprizoruje okupljanje vlastite trupe, prometnute u fiktionalne likove istih imena kao u zbilji, u svrhu uvježbavanja novog Molièrovog teksta. *Versailleska improvizacija* primjer je korištenja fikcije kako bi se pod njenom protekcijom polemiziralo sa recipijentima i društvenim prilikama koje među njima vladaju.

S obzirom da nemam prostora za pojedinačno spominjanje većine autora i djela u kojima se ovaj vid interakcije pojavljivao, smatram da je važno naglasiti da su na europskim pozornicama od renesanse pa sve do uspona realizma uprizorena mnoga djela u kojima su metateatarske tehnike inkorporirane kao odjeci, a ponekad i oblikovatelji društvenih i kazališnih prilika. Cervantes, Beaumont, Fletcher, Shakespeare, Molière, Marivaux, Tieck samo su neki od autora koji su na pozornice postavljali tematizacije interakcije svijeta drame i svijeta publike, a kazališna je predstava kao događaj sama po sebi u to vrijeme bilo meka društvenog života. Bilo je to doba kada je interakcija glumišta s publikom, i gledatelja međusobno, bila uistinu na vrhuncu. S vremenom je običaj živahnog i aktivnog partera nestao,

¹³ Fischer - Lichte, Erika, *Povijest drame*, Zagreb : Disput, 2011., str. 175

¹⁴ Ibid., str. 178.

ali za dojam o kazališnoj situaciji tih vremena nezamjenjivi su pasusi u *Povijesti drame* Erike Fischer-Lichte u kojima autorica prenosi pisma plemića koji su demonstrativno u suzama odlazili iz kazališta dirnuti radnjom predstave, ili pak zapise o razjarenim gledateljima koji su dovikivali likovima u drami kako se trebaju ponašati¹⁵. Bila su to razdoblja kada je fikcija vjerovala da može mijenjati zbilju, i kada je publika vjerovala da može imati utjecaja na fikciju. Ta će vjerovanja u postmodernističkom vremenu sve više blijediti. Žamor kazališnog svijeta počeo se gasiti usponom buržoazije i stupanjem realističnih zahtjeva na scenu, a potpuno je zatopljen naturalističkim zahtjevom za „apsolutnim“¹⁶ predstavama. Uvijek prisutan četvrti zid, u realizmu i naturalizmu postao je neprobojan uslijed zahtjeva poetike da svijet pozornice bude istovjetan svijetu nasuprot, u tolikoj mjeri da u potpunosti poriče svoju artifičnu i fikcionalnu narav te stoga niti ne prelazi svoje granice. Drama postaje potpuno zatvorena unutar svojih okvira, potpuno riješena izvanjskog ona poznaje samo sebe, dramatičar je odsutan, a gledatelj tek nijemi promatrač¹⁷.

Kao odgovor na tu naturalističku zatvorenost počinju se javljati početkom dvadesetog stoljeća subverzivni pokreti koje ujedinjujemo pod nazivom avangarda. Pokreti koji brojnim maštovitim idejama i sredstvima nastoje vratiti „okus“ kazalištu i umjetnosti, a pritom posebnu pažnju pridaju upravo odnosu scene i gledališta, točnije aktivaciji publike i otvaranjem pitanja moći umjetnosti. Interaktivnost u kazalištu i procesi recepcije postaju temom mnogih rasprava, razmišljanja i praksi dvadesetog stoljeća. Modernizam i postmodernizam iznjedrili su mnogo teoretičara koji su se bavili ovim pitanjima, a različitim je sagledavanjima ove teme zajednički zaključak da gledatelj nije, te nikada nije ni bio, pasivni promatrač predstave, već da je on tek posljednji u nizu njenih stvaralaca. Rečenicom „Oni su radili na ritmovima, montaži boja i simetriji, ali ne da bi predstavili ritmove, montažu boja i simetriju, nego da bi potaknuli osobna i nepredvidiva značenja.“¹⁸, koncizno je i lijepo opisano suvremeno shvaćanje uloge kreatora i recipijenta kazališnog događaja.

Erika Fischer-Lichte pisala je kako su strukturne promjene drame usko povezane s preobrazbama koncepta identiteta, što se odražava i u postmodernističkom dobu. Identitet je više nego ikada prije višeslojan, višestruk i, uslijed brojnih procesa kojima je čovjek izložen, podložan promjenama. Sukladno tome opći svjetonazor odražava nesigurnost u pojedinca, okolinu, zbilju, odnose, komunikaciju, cjelinu i cjelovitost. Ta se nesigurnost iskazuje kroz umjetnička, pa tako i dramska djela. Globalna atmosfera u kojoj ništa nije stalno, ali se pritom

¹⁵ Fischer - Lichte, Erika, *Povijest drame*, Zagreb : Disput, 2011, str. 256

¹⁶ Szondi, Peter (2001) *Teorija moderne drame*, Zagreb: ITI, str.14

¹⁷ *Ibid.* str.14-17

¹⁸ Barba, Savareze; *Tajna umetnost glumca*, Beograd, FDU, 1996., str.267

svaka promjena događa usprkos moći i volji pojedinca, uzrok je da se postmodernistička umjetnost umjesto mimesisu proizvoda okreće mimesisu procesa¹⁹. Dok u istinitost i uhvatljivost proizvoda malo tko još uvijek vjeruje, proces je konstanta, a umjetnost rijetki okvir kojim se ta konstanta još uvijek može uhvatiti. Metafikcija se vraća u dramska djela i kazalište u većim razmjerima nego ikada prije u povijesti, ovoga puta kako bi kroz dekonstrukciju samog djela reflektirala proces nastanka umjetnosti, ali popratno tome i novi zapadni identitet. Uslijed postmodernističke promjene svijesti blijedi i vjera u moć umjetnosti da djeluje van svojih okvira, koja je u povijesti postojala.

U djelu *Rosencrantz & Guildenstern are dead*, u sklopu drugog čina, odvija se ova scena:

„Ros: Fire! (Guil jumps up!)

Guil: Where?

Ros: It's all right. Im demonstrating the misuse of free speech. To prove that it exists. (He regards the audience, that is the direction, with contempt.) Not a move. They should burn to death in their shoes²⁰“.

Čemu govoriti ako ne možeš biti shvaćen, čemu stvarati ako ne možeš mijenjati? Koristeći metateatar i intertekstualnost Tom Stoppard u svojim djelima postavlja mnogo ovakvih pitanja, ostavljajući čitaocu zadatak da se kroz njih probija pokušavajući pronaći odgovor. Iako je autor jednom prilikom izjavio da su drame događaji koje treba iskusiti, a ne dokumenti koje treba analizirati²¹, sam je kao recipijent i stvaratelj izuzetno analitičan, pritom ne ostavljajući niti svojim gledateljima/čitateljima više izbora.

¹⁹ Peruško, Tatjana; *Roman u zrcalu*, Zagreb: Naklada MD, 2000., str. 79-110

²⁰ Stoppard, Tom; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, London, Faber and Faber, 1967., str.44

²¹ Fleming, John; *Stoppard's Theatre : finding order amid chaos*, Austin: University of Texas press, 2002.,str. 49

2) Postmodernistički recipijent: metateatar kao nusprodukt

Postoji mnogo razlika među publikom kazališne predstave i publikom dramskoga djela. Recipijent kazališne predstave prvenstveno je kolektivan, izložen velikoj količini podražaja među kojima na nesvjesnoj razini bira koje će usvojiti, a njegove reakcije na te podražaje u konstantnoj su komunikaciji s glumcima, utječući na energiju i ishod kazališne predstave. Nasuprot tome, recipijent dramskoga djela je pojedinac koji preko riječi pokušava shvatiti piščevo razumijevanje kako drama djeluje na jednu zamišljenu publiku, u okolnostima jedne zamišljene kazališne interakcije²². Čitajući Stoppardove drame pokušala sam shvatiti sve puteve kojima se on obraća implicitnim publikama, ali i načine na koje je on percipirao te iste puteve u djelima koja je kasnije utkao u svoje drame. Nastojala sam ta promišljanja i zapažanja sklopiti u smislenu cjelinu koja odražava višeznačnost i slojevitost svake od navedenih drama kao i autorovog stila općenito, te daje uvid u, usudila bih se reći, um jednog ne samo dramatičara već i filozofa života i umjetnosti. Stoppardova filozofija izvire upravo iz procesa recepcije kroz koji i sam autor prolazi tokom života, i koji potom na svoj originalan i zanimljiv način transformira u stvaralačko nadahnuće i izvodi iz njega materijal za svoja djela. Recikliranje je često korištena metoda u postmodernističkoj poetici koja se izgubivši povjerenje u genij pojedinca i mogućnost stvaranja, potpuno okrenula preradi starih tekstova. Tu tendenciju vidimo i u Stoppardovu opusu koji karakterizira mnogo zanimljivih elemenata, a jedan od njih je da je gotovo sva svoja djela izgradio referirajući se na književnu tradiciju, točnije posuđujući segmente djela iz književne tradicije kao okvire ili umetke svojim djelima. Dojam koji čitatelj formira čitajući Stoppardove drame može se, karikirano, opisati služeći se piščevim riječima. Čitajući *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, ali i ostala djela u kojima se Shakespeare barem spominje, ako već ne i citira, dolazimo do zaključka da je „Shakespeare out in front by a mile, and the rest of the field strung out behind trying to close the gap”²³, ali uvidamo i decentnu borbu koju Stoppard pokreće protiv tog prvenstva tradicije: „I have always found that irony among the lower orders is the first sign of an awakening (...).”²⁴ Europsku povijest drame možemo opisati kao slijed u kojem novi tekstovi uvijek odgovaraju na stare²⁵. Primijenimo li to na Stoppardovu poetiku vidimo da veze koje on uspostavlja sa djelima svojih prethodnika mogu biti pretežno asocijativne (*The real inspector Hound*), višestruko i parcijalno upletene u fabulu (*Travesties*), ili pak mogu potpuno prožimati cijelo djelo i od njega biti neodvojive kao što je slučaj u *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, ali

²² Miesel, Martin; *How plays work: reading and performance*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007., str.1-11

²³ Stoppard, Tom; *The real thing, Plays five*, London, Faber and Faber, 1999., str. 201

²⁴ Stoppard, Tom; *Travesties*, New York, Groove Press Inc., 1975. , New York, Groove Press Inc., 1975. str. 31

²⁵ Fischer - Lichte, Erika; *Povijest drame*, Zagreb : Disput, 2011., str.18

su u svakoj verziji obogaćene ironijom. Dijalogiziranje i ironiziranje književnih velikana Stoppardova je specijalnost, a osim što tom metodom zaigrava i produbljuje svoje izmaštane svjetove, ona svakako je i refleksija njega kao recipijenta. Umberto Eco jednom prilikom piše: „Ne postoji percepcija koja nije istodobno i interpretacija i djelo, a prijelaz od osjeta do opažaja predstavlja aktivnost, praksu, bivanje u nekom svijetu“.²⁶ Ova izjava koja se može povezati s već prije spominjanim teorijama o procesu doživljavanja umjetničkog djela, poprima potpuno drugu dimenziju ako si dopustimo da je primijenimo na Toma Stopparda. Iako se Eco njome služi da opiše proces doživljavanja koji se događa u pojedincu na jednoj nesvjesnoj razini, ona ipak savršeno odgovara kao opis Stopparda u ulozi recipijenta i umjetnika. Njegov je stvaralački duh poput kotača kojeg mogućnost dijaloga sa drugim djelima pokreće, a njegove drame su udžbenički primjeri postmodernističke poetike u kojima je vidljivo da autora svijest o ovisnosti svake suvremene misli o znanjima koja su se tokom duge povijesti svijeta nakupljala tjera da neprestano reciklira artefakte iz minulih vremena propitujući granice istosti i različitosti starog i novog, kao i prirodu same umjetnosti. Most kojim spaja, razdvaja i sučeljava elemente tradicije i sadašnjosti, te sredstvo kojim preispituje procese nastanka i recepcije dramskog/kazališnog djela jest metateatar. Način kojim se Stoppard metateatrom koristi najbolje je vidljiv kroz analizu svakog djela pojedinačno:

a) Nemogućnost spoznaje: *Rosencrantz and Guildenstern are dead*

Primjer takve uporabe metateatra drama je koja je Tomu Stoppardu donijela slavu, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. To je djelo izgrađeno oko zanimljivog i neobičnog temelja - autor je zavirio u Shakespeareova *Hamleta*, te je sporedne likove iz tog djela izvukao na površinu i postavio ih kao protagoniste svoje drame. Postavljanje marginalaca u uloge protagonista, i ne samo protagonista već mjestimice i fokalizatora događanja koji pripadaju Shakespeareovoj drami, nije čest postupak u povijesti europske književnosti. Stoppard si je njime stvorio prostor za razvijanje komičnosti, ali i za propitivanje prirode kazališne umjetnosti i reflektiranje na egzistencijalnu filozofiju suvremenog čovjeka. Dramsku komiku Stoppard gradi na činjenici da su Rosencrantz i Guildenstern i u *Hamletu* slabo informirani Kraljevi (š)pijuni, nerazdvojni jedno od drugoga, bezlični i međusobno zamjenjivi kao što vidimo i u I. sceni IV. čina kada kralj poziva Guildensterna, a obojica se odazivaju.²⁷ Te njihove glavne osobine Stoppard preuzima te se njima poigrava čineći ih

²⁶ Eco, Umberto; *Kako putovati s lososom*, Zagreb : Izvori, 1999, str. 25

²⁷ Shakespeare, William; *Hamlet, Tragedije*, Zagreb, Globus media d.o.o., str. 101

pokretačem niza šaljivih i zbunjujućih dijaloga. No, Stoppard iz *Hamleta* ne preuzima samo Rosencrantza i Guildensterna, već i sve ostale likove pa i kontekst Shakespeareove drame postavljajući tim postupkom drugo djelo kao okvir, ali i umetak svome. Ostaviti postrani činjenicu da je i taj okvirni umetak dodatno obogaćen mnogostrukim referencijama na književno, religijsko i povijesno naslijeđe, i zadržati se samo na analizi odnosa Stoppardovog djela prema *Hamletu* već pruža uvid u slojevitu intertekstualnu i metateatarsku strukturu tog djela.

Povezanost sa *Hamletom* Stoppard ostvaruje uslojavajući djelo na tri razine. Prva, okvirna, je razina „praznog svijeta“ u kojemu Ros&Guil borave kada nisu na pozornici, svijet u kojem je sve moguće, u kojem zakoni vjerojatnosti ne vrijede, uspomene ne postoje, znanja su relativna, a uslijed toga i budućnost je nepredvidiva. Neki prazni svijet oslobođen spona vremena i prostora, u kojem kazališni likovi bivaju kada su korice knjige zatvorene, a zastori spušteni. Korijene tog svijeta nalazimo u teatru apsurda, u Beckettovu djelu *U iščekivanju Godota*, a osim te ambijentalne sličnosti njegova i Stoppardovog djela, mnogi teoretičari povlače paralele između Beckettovih likova Estragona i Vladimira, te Rosa&Guila. I dok je taj prazni svijet prostor u kojem oni nervozno kontempliraju pokušavajući dokučiti svoju poziciju i ulogu povremeno začudno bistrim, a uglavnom beskrajno fragmentiranim i nelogičnim promišljanjima i razgovorima, svijet *Hamleta* unaprijed je predodređen. Stoppard je djelo gradio naizmjeničnim presijecanjem „postojanja u ništavilu“ sa elementima, ponekad i kompletnim pasusima, posuđenima iz *Hamleta*. S obzirom da naglasak stavljam na proces recepcije, točnije na komunikaciju koju jedno postmodernističko djelo ostvaruje sa djelom koje mu prethodi i na kojem se temelji, smatram bitnima mjesta u kojima Stoppardovi Ros&Guil postaju Shakespeareovi Rosencrantz i Guildenstern, zbog značenjske transformacije koju identični znak može pretrpjeti u nečijoj percepciji ako ga se drugačije predstavi. Stoppard vješto u djelo provodi ono što mnogo kazališnih teoretičara objašnjava: jedan te isti znak na kazališnoj pozornici/drami samo naznakom promjene konteksta može poprimiti posve novo značenje. Rosencrantz i Guildenstern od izdajničkih prijatelja kraljevića Hamleta u *Hamletu* do izdajničkih prijatelja kraljevića Hamleta u Stoppardovu djelu poprimaju potpuno izmijenjeno značenje. Dok su u prvom tek nemoralni i egocentrični marginalci, laganim izmjenama postaju u *Rosencrantz and Guildenstern are dead* istovremeno raščovječeni naglašavanjem ontološkog porijekla, ali istovremeno u toj raščovječenosti ostenzija za svakog čovjeka koji se ikada zapitao o svome putu, višem smislu, za svakog čovjeka koji se u egzistenciji izgubio i u beskrajnim interakcijama zaboravio točno tko je. Tako je Stoppard ne mijenjajući temeljne osobine dvaju renesansnih likova načinio

zrcalo suvremenim gledateljima. Na pitanje da li će se u njima gledatelj moći prepoznati autor na drugom mjestu pruža mogući odgovor.

Upravo nemogućnost spoznaje tvori drugu razinu ovoga djela. Saziv popraćen zvukom trublja i bubnjeva prebacuje Rosa&Guila iz njihova „praznog“ postojanja u svijet *Hamleta*.

Element saziva važan je kao jedna od rijetkih prijelaznih, egzaktnije dvosmjernih, poveznica djela s obje stvarnosti koje ono implicira: elizabetinskom i suvremenom. Sagledati u kontekstu suvremenosti način kojim Ros&Guil postaju dijelom fabule *Hamleta* znači buđenje asocijacija na događaje vezane uz Drugi svjetski rat (s obzirom da je djelo prvi put izvedeno 1966. godine) i ratove koji su se nakon njega odvijali. Oni su pozvani, a poziv koji im je upućen, više nego na ponudu koju je moguće odbiti, nalikuje regrutaciji. Bez mogućnosti izbora, ne znajući ni gdje ni zašto idu, Ros&Guil su prebačeni u predstavu *Hamlet*, na frontu gdje o velikim potezima odlučuju vladari, a ne mali ljudi, ali unatoč tome potonji im ne mogu izbjeći iako to za njih znači potencijalnu propast.

Saziv kao most prema elizabetinskoj Engleskoj funkcionira kroz asocijaciju na konvencije označavanja početka kazališne predstave udarcima bubnjeva i zvukom trublji. Alegorija stanja suvremenosti istovremeno je i podsjećanje na minule kodove. No, na samoj razni djela, lišen metafore, zvuk trublji i bubnjeva u *Hamletu* predstavlja odvijanje jednog od ritualnih elemenata djela. U trenutku kada Rosencrantz i Guildenstern prvi put ulaze na scenu odvija se dvorski ritual najave dolaska kralja i kraljice trubljam²⁸. Francis Fergusson je analizirajući strukturu *Hamleta* primijetio da se ona može raščlaniti na ritualne, improvizacijske i fabularne elemente²⁹, a Stoppard je u svom djelu vjerno pratio i nadogrudio svaki od tih elemenata.

Tu drugu razinu djela čine prizori potpuno preuzeti iz *Hamleta* koji se izmjenjuju sa prizorima Rosa&Guila koji čekajući da ih likovi iz *Hamleta* napadnu sa svih strana³⁰ pokušavaju dokučiti koji je njihov smisao i svrha među svim tim njima nejasnim događajima. Pitanja koja si u praznom svijetu postavljaju: „What is the game, what are the rules?“³¹ ulaženjem u Shakespeareov svijet samo na trenutke blijede, te oni na kratko postaju svjesni da su dio većega reda: „There is logic at work – it's all done for you, don't worry. Enjoy it. Relax.“. No, već u slijedećim prizorima odaju nesigurnost u svoje postojanje, ali i čežnju prema minulim vremenima u kojima su još bili svjesni sebe: „I remember when there were no questions...I haven't forgotten how I used to remember my own name, and yours, yes!“³².

²⁸ Shakespeare, William; *Hamlet, Tragedije*, Zagreb, Globus media d.o.o., str. 46

²⁹ Fergusson, Francis, *Suština pozorišta*, Beograd, Nolit, 1970., str. 152-156

³⁰ Stoppard, Tom; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, London, Faber and Faber, 1967., str. 54

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, str. 29

Uz svijest o nemogućnosti spoznaje točnog odgovora na pitanje zbog čega je Tom Stoppard odabrao Hamleta kao podlogu i okvir svoga djela, dozvolit ću si pretpostavku da se jedan od mogućih razloga krije u zanimljivim interpretacijama Hamletova ponašanja kojim on odgađa izvršenje osvetničkog čina. Iz fabule Hamleta vidimo da danski kraljević nije osoba koja teško ubija, jer on bez grižnje savjesti ubija Polonija i hladno mijenja pismo šaljući time Rosencrantza i Guildensterna u smrt, ali istovremeno konstantno odgađa ubojstvo koje bi smirilo njegovo ludilo i osvetilo njegova oca. Pored mnogih pokušaja objašnjenja tog ponašanja, zanimljivo mi se čini objašnjenje koje Hamletovo odgađanje pripisuje upravo spoznajnoj nesigurnosti. Problem koji je postao izražen u postmodernističkom vremenu nije bio stran ni renesansnom čovjeku koji je živio u doba velikih prekretnica u područjima znanosti uslijed kojih je slika svijeta stoljećima smatrana ispravnom gotovo preko noći iščezla. Zrcaljenje koje smatram najbitnijim za djelo *Rosencrantz and Guildenstern are dead* je upravo ovo preslikavanje problema spoznajne nesigurnosti jer je ono zajednički pokretač oba djela. Citiranjem se obično poziva na neki autoritet kako bi se opravdao korak naprijed u razvoju, a ponekad i da bi se podsjetilo na staro pitanje kako bi se ukazalo da na njega treba pronaći novi odgovor³³, a u Stoppardovu djelu problem spoznajne nesigurnosti prezentira citat minulog vremena u potrazi za modernom interpretacijom.

Pri tome se primjećuje pomak fokusa spoznajne nesigurnosti – dok se u renesansi problematizira nedokučivost oblasti vanjskoga svijeta, suvremenost se time više niti ne pokušava baviti jer pored nemogućnosti spoznaje samoga sebe, svoga identiteta, svrhe i postojanja, malo prostora ostaje nadi u spoznaju okoline. Ona ostaje van dosega misli i djela pojedinca, kao unaprijed predodređena sudbina kojoj se može jedino prepustiti.

Najsnažniji komentar razlike u poimanju umjetnosti leži u pokušaju otklanjanja spoznajne nesigurnosti prilikom kojeg i Shakespeare i Stoppard pozivaju u pomoć metateatar, ali ishodi su bitno različiti.

Vrlo je zanimljivo da dva prizora, od ukupno osam, u kojima se Rosencrantz i Guildenstern pojavljuju u *Hamletu* Stoppard u svom djelu nije doslovno preuzeo iz Shakespeareovog originala. Jedan od njih povezan je sa trećom razinom na koju se ovo djelo uslojava postupkom teatra u teatru. Stoppard preuzima metateatarski element originala – igrokaz „Gonzagovo umorstvo“, ali njegov sadržaj i svrhu u potpunosti mijenja. Dok je u *Hamletu* „Gonzagovo umorstvo“ put kojim kraljević pokušava dosegnuti istinu naručujući od Glumaca da na pozornici ponove događaje koji su doveli do smrti njegova oca, u Stoppardovu djelu

³³ Jauss, Hans Robert; *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978., str. 38

ono je analepsa, ali i prolepsa radnje upotrijebljena ne bi li Rosu&Guilu ukazala njihovu sudbinu. No za razliku od Klaudija, Ros&Guil nisu sposobni prepoznati se u umjetnosti.

U *Hamletu* se iskazuje povjerenje prema umjetnosti, a izvođenjem izmijenjenog igrokaza postiže se očekivani efekt i određuje smjer u kojem će se djelo odmotati. Nasuprot tome, „Gonzagovo umorstvo“ u Stoppardovu djelu nema očekivani utjecaj na publiku, točnije na Rosa&Guila. Iako su već nebrojeno mnogo puta proživjeli situaciju koju glumci prikazuju, Ros&Guil ne mogu je se sjetiti, a pogotovo je ne mogu povezati sa događajima koji spadaju u proleptu radnje te se u njima prepoznati. Iako oni prepoznaju nešto neobično u dvojici mrtvih glumaca-špijuna, nisu u stanju prepoznati da je to znak koji na pozornici stoji umjesto njih. Ros se u jednom trenutku nesigurno obraća svom mrtvom „znaku“: „For a moment I thought – no, I don't know you, do I? You must have mistaken me for someone else.³⁴“, te mu zaviruje u lice, sumnjičavo, dodiruje mu odjeću, ulazi potpuno u domenu koja je gledaocu inače zabranjena, no unatoč tome ne može se prepoznati. Da li je ta epizoda samo još jedan Stoppardov pokušaj parodiranja praznoglavih Kraljevih marioneta, koje svoj smisao ni sudbinu ne mogu prepoznati niti kada im kao bumerang doleti u lice, ili je istodobno i komentar na promjene u poimanju umjetnosti – kao medija u kojem je mnogo znanja i iskustva pohranjeno, ali koji ne može uistinu doprijeti do moderne publike, koji ne može utjecati na događaje van svoje domene unatoč svim naporima? Sukladno mnogim teoretičarima koji navode kako uvođenje metateatra i publike unutar strukture nekog djela nikad nije neutralni čin oslobođen kritičarskih i reformističkih težnji³⁵ smatram drugi odgovor vjerojatnijim, uz dodatak da je Stoppardov komentar nemoći umjetnosti ujedno i kritika površne publike.

Činjenicu da je njegova kritičarska moć usmjerena više prema publici nego prema umjetnosti potkrepljuje i status koji u djelu dodjeljuje Glumcu i njegovoj skupini. Oni su jedini likovi koji se pojavljuju u *Hamletu*, a koje Ros&Guil sreću i u prvoj razini djela, u „praznom“ prostoru, i jedini koji ih, osim Hamleta, prate na brodu koji ih vodi u smrt. Oni su jedini likovi iz čijih se replika može iščitati poznavanje prošlosti i budućnosti djela, pa i samog njihovog ontološkog porijekla. Unatoč nemoći da išta promijene, Stoppard im, kao predstavnicima umjetnosti, ipak dodjeljuje višu poziciju u odnosu na ostale likove u drami. Da li je taj postupak samo blaga utjeha, ili pak odraz Stoppardova poimanja umjetnosti u odnosu na realnost, ostaje još jedno mjesto u drami koje nije moguće sigurno spoznati.

³⁴ Stoppard, Tom; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, London, Faber and Faber, 1967., str. 61

³⁵ Miesel, Martin; *How plays work: reading and performance*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007., str. 101

b) Mimetička žudnja kao mamac, ironija kao oružje: *The real inspector Hound*

Iako je Stoppardu djelo *Rosencrantz and Guildenstern are dead* priskrbilo veliku slavu, priskrbilo mu je i negativne komentare kritičara poput onih u kojima ga se naziva kazališnim parazitom³⁶. Ipak, Stoppard nastavlja svoju stvaralačku karijeru u istom tonu. Malo je njegovih djela koje možemo smatrati odvojenim svjetovima oslobođenim brojnih intertekstualnih elemenata, okvira i umetaka koji omogućuju njegovim likovima šetnju kroz višestruke ontološke razine.

Slijedeće djelo kojim sam se bavila, *The real inspector Hound* (1967.), također je povezano s jednim drugim djelom, ali ta veza, za razliku od one koja spaja i međusobno prožima *Hamleta* i *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, funkcionira na asocijativnoj razini. *The real inspector Hound* drama je koja se okreće parodiranju još jedne britanskoj publici dobro poznate spisateljice, Agathe Christie, njezina djela *Mišolovka*, kao i cijelog *whodunit* žanra. Osim toga, u podlozi ove drame leži i pirandelovska metalepsa: Stoppard u predgovoru djelu piše kako se još uvijek sjeća prekrasnog dana kada su ga njegovi likovi Moon i Birdboot doveli do otkrića identiteta tijela pod sofom³⁷. Spoznaja bez koje bi drama potpuno izgubila na čaroliji, značenju i snazi.

Autor u *The real inspector Hound* već u početnim didaskalijama uvodi publiku kao *dramatis personae* svoga djela. Stoppard zamišlja da se nasuprot gledalištu, iza pozornice, postavi veliko zrcalo koje će reflektirati publiku, ali s obzirom da smatra to nemogućim navodi da bi nasuprot publici trebala postojati rezervna sjedala popunjena „maglovitim“ licima, koja pomalo blijede kako djelo napreduje, ostavljajući vidljivim samo prvi red u kojem sjede Birdboot i Moon. Između njih i publike nalazi se pozornica. Tim postupkom već je na početku postignuto metaforično uključenje empirijskih gledatelja u djelo, jer ih Stoppard postavlja na istu ontološku razinu kao Birdboota i Moona, te ih opskrbljuje jednakom količinom znanja tokom razvoja djela.

Još prije ulazaka glumaca, na namještenoj pozornici ispod velikog kauča viri truplo, koje je vidljivo samo kritičarima Moonu i Birdbootu, te empirijskoj publici. Dok u mislima publike i imaginarnih kritičara postojanje trupla već formira očekivanje o žanru koji će biti prikazivan (Birdboot: „It's a whodunit, man! Look at it!“³⁸) stvara se napetost prilikom čekanja glumaca da stupe na scenu i istraga započne. Stoppard se poigrava stvorenim očekivanjima i na kratko ih odgađa. Glumci dolaze na scenu, ali čini se da nitko od njih ne primjećuje truplo, čak niti u situacijama kada je gotovo nemoguće ne primijetiti ga. Na pozornici se odigrava tipičan

³⁶ Fleming, John; *Stoppard's Theatre : finding order amid chaos*, Austin: University of Texas press, 2002., str. 49

³⁷ Stoppard, Tom; *The real inspector Hound, Plays one*, London, Faber and Faber, 1993., str.1

³⁸ Stoppard, Tom; *The real inspector Hound, Plays one*, London, Faber and Faber, 1993., str.7

ladanjski dan ometen snažnom maglom i nevremenom, radijskim objavama koje javljaju da se u blizini imanja nalazi odbjegli psihopat i ljubavnim spletkama popraćenim po život opasnim prijetnjama. Stoppard se služi svim karakteristikama „whodunit“ žanra parodirajući ih, ali unatoč parodijskom tonu gledatelj/čitatelj, kao i imaginarni kritičari, postepeno se u udobnosti svoje pozicije prepuštaju ulozi detektiva, spajajući informacije kojima ih Stoppard opskrbljuje kako bi pokušali riješiti misterij ubojice trupla pod sofom.

Sve informacije upućuju na Simona, koji prvi put proviruje na scenu nakon što je preko radijske stanice opisan odbjegli psihopat („A man answering this description has appeared behind Mrs. Drudge. He is acting suspiciously. He creeps in. He creeps out. Mrs. Drudge does not see him.³⁹“). Kao i u *Rosencrantz and Guildenstern are dead* Stoppard parodijom izvrće žanr iz ozbiljnog u komičan, razbijajući moguću tragičnost prvog djela, i očekivanu napetost drugog vještima dosjetkama koje potiču na smijeh. U stilu Agathe Christie on do zadnjeg trenutka taji tko je ubojica i iznevjerava sve logične pretpostavke o njegovom/njenom identitetu, ostavljajući mogućnost spoznaje istine isključivo redatelju cijele situacije: „pravom inspektoru Houndu“.

I dok je tajenje identiteta ubojice karakteristično za „whodunit“ žanr, ono što ovo djelo čini dodatno neobičnim jest tajenje identiteta trupla. Ne samo da neuobičajeno mnogo vremena proteče prije nego li likovi uopće, uz pomoć inspektora Hounda, otkriju postojanje trupla u svom dnevnom boravku, već nitko od prisutnih na sceni niti ne prepoznaje ubijenoga.

Za to vrijeme u okvirnom djelu, zavaljeni u sigurnost gledališta, Moon i Birdboot povremeno komentiraju predstavu služeći se uvriježenim kritičarskim floskulama, dok većinu vremena provode uronjeni u svoje monološka promišljanja. Uprizorujući kazališne kritičare Stoppard se služi plautovskom metodom – balansirajući granicu između kritičkog bockanja i parodijskog ulagivanja tom ocjenjivačkom pozivu autor si osigurava „kruh i igre“. Komentari koje Birdboot i Moon daju na umetnutu predstavu otvaraju autoreferencijalnu razinu djela, ali ujedno i pojačavaju ukupni parodijski učinak.

Prepuštanje svijetu predstave kod njih je ispresijecano monolozima kojima obojica pokušavaju razriješiti osobne preokupacije. Birdboota fascinira ljepota žene koja pripada svijetu umetnute predstave, Cynthia, te njegovu pažnju odvlači maštanje o ostvarenju odnosa s njom. Moon istovremeno iskazuje zavist prema sebi nadređenom kritičaru Higgssu i bijes prema podređenom Puckeridgeu. Razmišljajući kako bi dobro bilo eliminirati Higgssa, ali i kakvu bi potencijalnu opasnost takva situacija predstavljala za njega jer je „the head that

³⁹ *Ibid.* str. 9

wears a crown always endangered⁴⁰“, Moon se, kao i Birdboot, mjestimice potpuno isključuje iz praćenja predstave. Nemogućnost komunikacije i razumijevanja još je jedna problematika kojoj se Stoppard u većini svojih djela vraća, pritom uvijek iskazujući veliku ljubav prema riječima i dar da iz nerazumijevanja koje često u realnom svijetu rezultira frustracijama gradi najjače komične momente u svojim djelima. Jedan primjer igre značenjima posuđujem iz djela *Travesties*, kada sluga Bennett informira Henryja Carra o sadržaju novina:

„Carr: Is there anything of interest?

Bennett: A social revolution in Russia, sir.

Carr: A social revolution? Unaccompanied women smoking at the Opera, that sort of thing?⁴¹“

Ta nemogućnost komunikacije prati i Moona i Birdboota, koji kroz prividne dijaloge samo izriču svoje misli bez ikakve nade da će njima doprijeti jedan do drugoga. Zanimljivo je stoga da se jedina situacija u kojoj oni uistinu uspijevaju komunicirati događa baš kada bi komunikacija trebala biti potpuno onemogućena jer Birdboot postaje dijelom umetnute predstave, a Moon ostaje u okvirnoj. Ovim postupkom Stoppard razrađuje već u prethodnom djelu začeto pitanje o mogućnosti svijeta umjetnosti da ostvari komunikaciju sa realnim svijetom, čemu će posvetiti i cijeli drugi dio djela.

Iako je *The real inspector Hound* jednočinka, postoji jasan rez unutar drame koji je dijeli na dva dijela. Prvi se završava ubojstvom Simona Gascoynea u umetnutoj predstavi, nakon čega sva lica odlaze s pozornice. Drugi dio započinje kada telefon na pozornici zazvoni, uslijed čega se Birdboot penje na pozornicu kako bi odgovorio na poziv koji mu je upućen.

Iako Stoppard vješto gradi paralele između okvirnog i umetnutog dijela predstave već tokom Moonovih i Birdbootovih dijaloga, kao u prizoru u kojem se sa umetnute pozornice čuje radijski opis odbjeglog luđaka, a Birdboot upita: „So that's what they say about me?“, referirajući se na nastavak razgovora sa Moonom, pravi most između dvije razine i u ovom je djelu zvuk. Umjesto bubnjeva i trublji, Birdboota na pozornicu dovodi telefon koji zvoni, nakon čega se događaji počinju odvijati u kaotičnom smjeru.

Dramska lica vraćaju se na scenu odnoseći se prema Birdbootu na sličan način kojim se likovi iz *Hamleta* odnose prema Rosu i Guilu, uz razliku da je Birdboot svjestan svoje situacije, a i publika je uvjerena da su joj događaji koji se pred njom odvijaju jasni.

Replike prve umetnute predstave se vraćanjem dramskih lica na scenu ponavljaju, a gledatelj to ponavljanje na samom početku još uvijek može pripisati neobičnoj podudarnosti okolnosti

⁴⁰ *Ibid.*, str. 17

⁴¹ Stoppard, Tom; *Travesties*, New York, Groove Press Inc., 1975., str. 29

iz Birdbootovog života (s kojima je ranije upoznat) sa svijetom predstave. No, iznenađenje nastupa kada se lik Felicity obraća Birdbootu rečenicom: „I'll kill you for this, Simone Gascoyne!”⁴². Situacija koju smo promatrali kao slučajnu podudarnost života i fikcije dobiva potpuno novu dimenziju kada shvaćamo da je Birdboot od slučajnog gosta na pozornici transformiran u lik umetnute predstave, i to lik koji je u prvom prikazu umetnute predstave bio ubijen. Stoppard započinje još jednom rat života i umjetnosti, proizvoljnosti i predodređenosti, ovaj put s likom koji je svjesniji prirode situacije u kojoj se nalazi, ali mu to ne pomaže promijeniti njen ishod. Iako je Birdboot svjestan svoga ontološkog porijekla, te misli da je svjestan i ontološkog porijekla svijeta u kojem se našao, a zbog poznavanja fabule umetnute predstave pretpostavlja svoju moć u odnosu na nju, njegovi se planovi izokreću. On se ponaša kao da je dijelom predstave dobrovoljno, kako bi iskoristio poziciju lika Simona Gascoynea i zaveo objekt svoje žudnje, Cynthiu. Iako ga Moon više puta iz gledateljskih klupa doziva da prestane praviti budalu od sebe i da se spusti sa pozornice, Birdboot izjavljuje: „I can't help it“, aludirajući pritom na svoju opčinjenost Cynthiom. No ubrzo shvaća da si unatoč svojoj moćnijoj poziciji u odnosu na fiktivnu situaciju, uistinu ne može pomoći. Birdboot nema nikakva utjecaja na događanja kojih je postao dijelom, a prednost koju zbog prethodnog poznavanja fabule ima ispostavlja se samo kao privid. Bespomoćnost koju Ros&Guil žive kao dio Hamletova svijeta, svojstvena je i Birdbootu. Ros&Guil te Birdboot&Moon dva su suprotna pola dramskih persona, ali u Stoppardovu svijetu oni dijele istu sudbinu. Dok je pisac prvima oduzeo neka od temeljnih ljudskih obilježja, poput memorije i mogućnosti samospoznaje, druge je fiktivno ojačao kao ljude stavivši ih u opoziciju s likovima drame u drami, naspram kojih oni svakako jesu stvarniji i bliži implicitnoj i realnoj publici. No, ni jedni ni drugi nisu u stanju prepoznati i izmijeniti svoju sudbinu, iako im je ona pokazana. Rosu&Guilu to se događa upravo zbog nemogućnosti spoznavanja i racionalnog razmišljanja, a Birdbootu&Moonu zbog pretjeranog povjerenja u sigurnost i zaštićenost unutar okvira umjetnosti.

Prva situacija u kojoj vidimo Birdbootovu nemogućnost utjecaja na događaje na sceni, i nemoć proizvoljnosti u odnosu na određenost umjetnosti, je prilikom Magnusovog spuštanja kolicima niz stepenice. Birdboot shvaća da stoji na istom mjestu na kojem je u prethodnoj izvedbi stajao Simon kada su ga kolica udarila pa se stoga izmiče ipak ne uspijevajući izbjeći udarcu. No, zabrinutost oko tog događaja odgođena je pogledom na Magnusa, koji ga na nekoga podsjeća, što Birdboot izražava sličnim riječima kojima Ros iskazuje nesigurno prepoznavanje glumca-špijuna u „Gonzagovu umorstvu“: „And I've seen you before, too,

⁴² Stoppard, Tom; *The real inspector Hound, Plays one*, London, Faber and Faber, 1993., str. 33

haven't I? Strange – there's something about you..⁴³ Kada otkrije da mrtvo tijelo pod sofom pripada Higgsu zadnji djelić puzzle dolazi na svoje mjesto i Birdbootu postaje jasno tko je ubojica, ali je prekasno da svoje saznanje priopći Moonu jer ga stiže Simonova sudbina. Moon nakon njegove smrti i sam dopijeva na pozornicu zauzimajući mjesto Inspektora Hounda, a likovi Simon Gascoyne i Inspector Hound popunjavaju kritičarske stolice. Dolazi do zaokreta pa fikcionalni likovi imaju priliku usmjeriti svoje kritičke primjedbe prema događajima koji će se, u okviru drame, ispostaviti kao realni. Iz druge perspektive gledano, zamjena osoba koje sjede u publici još je jedna referenca izravno usmjerena na publiku koja se uvijek iznova mijenja pred predstavom koja svaki put pred izmijenjenim pogledima iznova živi. Od trenutka kada Moon stupa na pozornicu kako bi pokušao otkriti identitet osobe koja je ubila Simona (Birdboota) i nepoznato trupl (Higgsa) on potpuno preuzima replike, ali i spoznaje, lika na čije je mjesto stupio. Sve do trenutka kad se otkrije pravi Magnusov identitet, Moon se ponaša identično Inspektoru Houndu u prvoj izvedbi predstave, ostavljajući dojam da je zaboravio kojem svijetu „uistinu“ pripada. Moon, za razliku od Birdboota, postaje lik kojega tek neposredna blizina stvarne smrti i otkriće da je Magnus zapravo Puckeridge podsjetje kojoj ontološkoj razini pripada. Ovo djelo, prikazujući kazališnu umjetnost koja ne samo da zrcali život već ga i internalizira mijenjajući ishod stvarne situacije, svojevrsno je iskupljenje prikazu nemoći kazališne umjetnosti u *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. Iskupljenje je to koje počiva na iskorištavanju znanja o kritičarskoj bolesti, koju je Grotowski jednom nazvao „kompleks impotencije“, koji nastaje jer kritičari sjede iz noći u noć promatrajući i komentirajući druge kako re-kreiraju život, dok sami nisu u mogućnosti upustiti se u taj proces⁴⁴. To znanje Puckeridge iskorištava kao mamac kako bi u vlastitom scenariju pomoću maestralne režije eliminirao kompletnu konkurenciju otvarajući im mogućnost da urade ono što je san svakog kritičara – da se uključe u radnju, da utaže mimetičku žudnju pokušavajući dohvatiti ono o čemu inače samo pričaju, i da napokon pređu iz sjene u fokus pozornosti. Metaforički *The real inspector Hound* je i podsjetnik da gledati umjetnost ne znači biti umjetnik, te da se ispod komičnih, parodijskih fasada često skrivaju ozbiljne namjere. Ironija je tu kao prvi znak buđenja i borbe⁴⁵, kako Puckeridgea, tako i umjetnika u stvarnom svijetu.

⁴³ Stoppard, Tom; *The real inspector Hound, Plays one*, London, Faber and Faber, 1993., str. 38

⁴⁴ Billington, Michael; *Stoppard the playwright*, London ; New York : Methuen, 1987., str. 64

⁴⁵ Stoppard, Tom; *Travesties*, New York, Groove Press Inc., 1975. , str.33

c) Antologija stila i teorije pohranjena u nesigurnosti uspomena: *Travesties*

Ponavljjanje je strukturni i dijaloški model kojem se Stoppard često vraća kako bi pojedinim segmentima fabule stvorio alternative i time ih još više obogatio ili pak naglasio njihove specifičnosti. Ponavljjanje je također i model ritualizacije djela, ponekad samo na razini pojedinog elementa poput bacanja novčića u *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, a ponekad i na cjelokupnoj sižejnoj razini kao u *The real thing* kada se koristi u svrhu odmotavanja zapetljane ljubavne situacije. Često je ipak samo sredstvo kojim se Stoppard poigrava s očekivanjima, koncentracijom i strpljenjem likova, ali i publike. No, posebno je zanimljiva svrha ponavljanja u *Travesties*, jer je ono u ovom djelu iskaz nesavršenosti unutarnjeg toka misli jednoga od likova. Naime, veliki dio djela je uprizorenje uspomena Henryja Carra, za koje će se pokazati da nisu potpuno pouzdane, kao što ni u stvarnosti sjećanja nisu potpuno pouzdana. S obzirom da Stoppard fabulu gradi kroz Carrova prisjećanja, ponavljanje se pojavljuje kao pokazatelj skretanja misli s njihova toka, ali ono služi i radi toga da publiku opširnije informira o društvenim i političkim okolnostima događaja kojih se Carr prisjeća. Stoppardova drama sjećanja dodatno je pojačana beskrajnim miješanjem umetnutih dijelova i stilova za kojima pisac tokom stvaranja *Travesties* poseže. U pozadini ovoga djela autor se ponovno vraća na problem nemogućnosti povjerenja u iskaze pojedinca kojim se bavio i u prethodnim djelima, i ovoga puta karikirajući taj problem. No na površini, Stoppard se još jednom igra gotovo svime čega se u životu kao recipijent dotakao, uklapajući raznovrsne stilove, te književne i povijesne predloške u novo djelo, djelo koje je možda od svih njegovih najviše autoreferencijalno, umjetnički angažirano i disperzirano metateatralno. Ta mješavina stilova zapravo je apologija umjetnosti sa svim njenim sadržajima i formama, onoj umjetnosti kakvu postmodernizam zamišlja i oblikuje.

Autor je, potaknut crticom iz Joyceova života, krenuo u stvaranje komada u kojemu su gotovo svi likovi povijesne osobe, a fabula se odvija u okviru prikupljenih sjećanja Henryja Carra, čovjeka s kojim je Joyce imao manji okršaj koji se završio sudskim procesom tokom njegova boravka u Zürichu za vrijeme Prvog svjetskog rata. Stoppard radnju svog komada smješta upravo u ratni Zürich, u kojem privremeno žive Joyce, Tzara, Lenjin i njegova supruga, te Henry Carr. Osim njih dva su lika koja potpuno pripadaju fikciji, Gwendolen i Cecily, no ni oni nisu prvobitno Stoppardovi likovi, već su posuđeni iz djela Oscara Wildea *The importance of being Earnest*. U Carrovim sjećanjima svi se oni susreću, vodeći rasprave o politici i umjetnosti, a Stoppard ih na pozornicu izvodi ne samo iz Carrovih sjećanja već i iz povijesnih dokumenata poput Joyceovih i Lenjinovih biografija, potom ih uklapajući i u teatar u teatru, udvajanjem glavne fabule u Wildeovo djelo *The importance of being Earnest*.

Joyce i Carr su uistinu surađivali 1918. godine u Zürichu na produkciji predstave *The importance of being Earnest*, a upravo su zbog raspodjele zarade od predstave završili na sudu. No, Stoppardova odluka da oko ovog povijesno autentičnog događaja izgradi svoje djelo još je zanimljivija ukoliko se osvrnemo na okolnosti koje su pratile Wildeov komad u vremenu kada je nastao. Već drugi dio punog naziva toga djela, koji glasi *The importance of being Earnest or A trivial comedy for serious people*, može se shvatiti kao kratki i duhoviti synopsis *Travesties*a. Wildeovu komadu je društvo u vrijeme nastanka zamjeralo apolitičnost i tematsku lakoću, a Stoppard baš to djelo koristi kako bi stvorio jednu od rijetkih drama u kojima se bavi pitanjem društveno angažirane umjetnosti, tematizirajući relaciju politike i umjetnosti.

U složenoj strukturi djela javljaju se neke pukotine poput činjenice da Lenjina nije integrirao u radnju Wildeovog komada i da su poneki pasusi predugi i zamorni poput otvaranja II. čina posvećenog Lenjinu i rasvjetljavanju povijesne situacije⁴⁶. No, Stoppard je komentirao da je dio o Lenjinu koristio kao podsjetnik publici da u doživljavanju stvarnoga svijeta nemamo luksuz uvida u memoriju Henryja Carra koji će te doživljaje filtrirati i učiniti ih zabavnima⁴⁷. U toj se njegovoj rečenici skriva pokušaj odgovora na pitanje o nekoherentnosti strukture djela, ali na jednoj dubljoj razini i pokušaj odgovora na problem kojemu se Stoppard uvijek vraća, i u *Travesties*, i u ostalim svojim djelima. Poput Henryja Carra kojemu misli lutaju pa šest puta za redom u drami pita „Is there anything of interest?”⁴⁸, Stoppard se kroz svako svoje djelo iznova pita što je umjetnosti život i što je životu umjetnost. Pronalazak reda među kaosom, kratkotrajna sigurnost, udobno ponavljanje, odmor i uzor životu, ili pak njegov odraz? I dok ću slijedeće poglavlje posvetiti autorovim brojnim pokušajima odgovaranja na to pitanje, koja su neodvojiva od komunikacije koju uspostavlja sa svojom fiktivnom, ali i stvarnom publikom, završila bih ovo poglavlje zaključkom kako su Stoppardu i život i umjetnost, ona koju stvara i ona koje je recipijent, veliki izvor inspiracije i konstantni poticaj na igru. Potrebom da u svoja djela uključi što veći dio književne i povijesne baštine Stoppard se stalno poigrava na granici koja dijeli postmodernističku razigranost od kolekcionarske umjetnosti koju i sam opisuje kao „loss of nerve and failure of talent”⁴⁹, ali zahvaljujući talentu koji ima i osjećajima za detalje i komično on tu granicu nikada ne prelazi.

⁴⁶ Fleming, John; *Stoppard's Theatre : finding order amid chaos*, Austin: University of Texas press, 2002., str.115-120

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Stoppard, Tom; *Travesties*, New York, Groove Press Inc., 1975., str. 26

⁴⁹ *Ibid.* str. 39

3) Postmodernistički autor: interakcija kao imperativ

U kazalište idemo iz različitih razloga, ali najvažniji je da očekujemo nekakav ogled o životu – očekujemo da nam kazalište kaže kako je to biti živ sada ili kako je bilo biti živ nekada prije⁵⁰. No, prije nego se uopće nađemo u ulozi publike neke kazališne predstave ili dramskoga djela, treba postojati element koji će nas privući toj određenoj predstavi/djelu. Najčešće su to naslovi, najave, recenzije, te male crtice koje kreiraju očekivanja o predstavi u mislima potencijalnog gledatelja, a ako ga privuku i intrigiraju, on postaje dio homogenog velikog tijela koje nazivamo publikom. No, i to se homogeno tijelo vjerojatno razlikuje od ciljane grupe gledatelja za koju je djelo pisano, jer svaki dramatičar ima pred sobom zamišljenu idealnu publiku različitu od apstraktnog, beskarakternog i bezvremenog dijela mase kojeg ponekad tako nazivamo. Upravo toj implicitnoj publici dramatičar se u djelu obraća, izravno ili posredstvom metateatarskih elemenata⁵¹. Genet je u svojoj predstavi *Crnci*, želeći parodirati kolonijalistički rasizam, zatražio da je igra potpuno crna postava, za bijelu publiku. I dok je takva specifikacija tražene publike rijetka, uvijek je u dramatičara prisutno očekivanje određenog profila gledatelja⁵², pa je tako i Stoppard konstantno kroz svoju karijeru u potrazi za angažiranim čitateljem/gledateljem, nekim tko će sa jednakim užitkom kojim su oni sastavljeni rastavljati slojeve njegovih djela. Upravo se na toj granici produkcije i dekonstrukcije, putem okvirnih prekoračenja, susreću Stoppard i njegova implicitna, ali i empirijska, publika.

Stoppard u gotovo svim svojim djelima ostvaruje sa primateljima komunikaciju na (najmanje) dvije razine. Prvu razinu komunikacije čine izravna obraćanja publici kroz replike glumaca, i ona je najčešće provedena u *Rosencrantz and Guildenstern are dead* i *Travesties*, dok je druga razina pretežno asocijativna, postignuta metateatarskom multiplikacijom fabule. Udvajanjem fabule postiže se da neki od likova koji pripadaju primarnoj, okvirnoj razini fabule ostaju isključeni iz razine nastale multiplikacijom fabule, te preuzimaju funkciju gledatelja te novonastale, sekundarne situacije. Uprizorenjem publike autor pred empirijskim gledateljem postavlja još jedno zrcalo u kojem se može ogledati.

Uprizoreno fikcionalno gledateljstvo prema svijetu umetnute predstave zauzima stav koji odgovara dvama krajnjim polovima kazališne recepcije: potpunoj identifikaciji i kritičkoj disocijaciji⁵³.

⁵⁰ Billington, Michael; *Stoppard the playwright*, London ; New York : Methuen, 1987., str. 35

⁵¹ Miesel, Martin, *How plays work: reading and performance*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007., str. 104

⁵² Pfister, Manfred; *Drama: teorija i analiza*, Zagreb, Hrvatski centar ITI, 1998., str. 24-25

⁵³ Čale Feldman, Lada; *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i MH, 1997., str. 59

Ros&Guil se u Stoppardovu djelu često nalaze u funkciji gledatelja, a pritom uglavnom zadržavaju kritičku distancu prema događanjima koja se oko njih odvijaju. Tu kritičku distancu izražavaju kroz duhovita zapažanja o nezavidnoj situaciji u kojoj se nalaze, a ona se prelijevaju preko granice kazališnih okvira sugerirajući empirijskoj publici istovjetnost njihove situacije sa dramskom, te protresajući sigurnost pozicije nasuprot pozornici, kao i okamenjenost superiornosti promatača.

Tim putem komentari koji se odnose na unutarnji svijet drame prekoračuju granicu fikcije i referiraju na potencijalni položaj empirijskog gledatelja Stoppardova djela.

Rosova izjava „I feel like a spectator, an appalling prospect. The only thing that makes it bearable is the irrational belief that somebody interesting will come in a minute.”⁵⁴ podbada superiornu i sigurnu poziciju empirijskog gledatelja.

Sugerira da je i on, poput Rosa&Guila, pasivan i sa svih strana napadnut događajima koje ne razumije uvijek, te da je biti neindividualan dio i njegove sudbine. U mraku gledališta gledatelj nije ništa manje zamjenjiv i raščovječen od Rosa&Guila u Stoppardovu djelu. Autor im ne obećava poboljšanje situacije, poručujući im kroz repliku da je njihova uloga u kazališnoj predstavi: „...a fine prosecution – to be kept intrigued without ever quite being enlightened”⁵⁵.

No, kao majstor višestrukih gledišta, Stoppard se i iz druge perspektive osvrće na odnos između umjetnosti i publike, tematizirajući kompromis na koji umjetnici pristaju pokoravajući se željama i potrebama publike iz ekonomskih razloga.

To jasno izražava kroz lik Playera koji je u stanju za novčić izvesti bilo što s obzirom da su vremena „Indifferent. Wicked.”⁵⁶

Osim što gledateljima priznaje ekonomsku moć koja ih čini glavnom karikom u opstanku kazališta, autor ojačava vezu publike i predstave i na drugim razinama, što također iskazuje kroz Playerov vapaj za nestalim gledateljem, pokazujući koliko je razočaranje „to be tricked out of the single assumption that makes our existence viable – that somebody is watching”⁵⁷. Nepodnošljivo je i besmisleno glumčevo postojanje ukoliko ga nitko ne promatra: „every gesture, every pose, vanishes into the thin unpopulated air.”⁵⁸.

Egzistencijalni problemi još su jedna razina na kojoj se Stoppard obraća publici. Dok je egzistencija glumca besmislena bez pogleda publike, Stoppard postavlja pitanje koliko gledatelj daleko može ići u svojoj pasivnosti dok se ne zapita o smislenosti vlastite

⁵⁴ Stoppard, Tom; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, London, Faber and Faber, 1967., str. 31

⁵⁵ *Ibid.* str. 32

⁵⁶ *Ibid.* str.18

⁵⁷ *Ibid.* str. 46

⁵⁸ *Ibid.*

egzistencije, čak i ako „pogled“ jest usmjeren prema njemu. Tu je metaforu provukao kroz dvije sekvence u kojima se izravno obraća gledatelju sa namjerom da dovede u pitanje opravdanost njegove pasivnosti i uronjenosti u lažnu sigurnost. Prva sekvenca uključuje prizor u kojem Guil vikne: „Fire!“, a druga je pokušaj usmjeravanja pogleda prema mraku gledališta: „Think, in your head, now, think of the most private, secret, intimate thing you have ever done secure in the knowledge of its privacy... (He gives them - and the audience – a good pause. Ros takes on a shifty look.) Are you thinking of it? Well, I saw you do it!⁵⁹“

The real inspector Hound kako sam već spomenula, u cijelosti je metafora odnosa umjetnosti i života, njihove međuzamjenjivosti i reciprociteta utjecaja. Iako Stoppard u ovom djelu ne apostrofira publiku izravno kao u prethodnom djelu, on ipak tematizira njenu poziciju uprizorenjem dvaju kazališnih kritičara, i daje joj svojevrsnu ulogu u komadu navodeći u didaskalijama potrebu za dijelom scene koji će se prema publici odnositi kao zrcalna slika. Metateatar je u ovome djelu upotrijebljen radi pokretanja ontoloških pitanja zamjenjivosti svijeta kazališta i stvarnoga svijeta, te granica kojih prelazak znači opasnost. Kao zrcalna slika publike Birdboot i Moon u ovom djelu funkcioniraju i kao oznake upozorenja – da umjetnost nije uvijek bezazlena i bez utjecaja na „realnost“, i da je puno lakše suditi umjetnosti nego biti njenim dijelom i sudjelovati u procesu kreiranja.

Razvrstamo li Stoppardove uporabe metateatra prema skali dominantne namjene ovog mehanizma, ostaje da metateatar u *The real inspector Hound* služi kao pokretač ontoloških pitanja, a u *Rosencrantz and Guildenstern are dead* proteže se na sve razine dominantne uporabe (ekspresivnu, metajezičnu, apelativnu i reprezentativnu⁶⁰).

Kazališno-poetička (metajezična) i estetička pitanja najviše su razrađena u *Travesties* i *The real thing*. Autor je u ovim djelima ponudio mnoge perspektive za sagledavanje umjetnosti, propitujući ono najvažnije: tko ima pravo svrstati neko djelo u umjetnost, a drugo isključiti iz nje. Zanimljive diskusije koje među svojim likovima pokreće kako bi pokušao dati različite odgovore na ova pitanja mogu se shvatiti i kao direktna obraćanja publici, jer nema pojedinca zainteresiranog za umjetničku teoriju ili praksu kojega ova djela neće potaknuti na razmišljanja i probuditi u njemu želju za raspravom. U *Travesties* Stoppard raspravlja, i to nevjerojatno maštovito, o pojmu umjetnosti, umjetnika, o proizvoljnosti i određenosti riječi: „I say, I am flying. But you are not propelling yourself about while suspended in the air, someone may point out.(...)Don't you see my dear Tristan you are simply asking me to accept

⁵⁹ *Ibid.* str. 46

⁶⁰ Čale Feldman, Lada; *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i MH, str. 1997., str.62

that the word Art means whatever you wish it to mean, but I do not accept it⁶¹. Raspravlja o potrebi umjetnosti da bude socijalno i politički angažirana, braneći umjetnost radi umjetnosti:

„Cecily: The sole duty and justification for art is social criticism.

Carr: „That is the most interesting view, Cecily, but it has the disadvantage that a great deal of what we call art has no such function and yet in some way it gratifies a hunger that is common to princes and peasants⁶².“

No, osim što tematizira odnos umjetnosti, politike i života, Stoppard je i u *Travesties* i u *The real thing* izrazito autoreferencijalan na uobičajeno duhovit način. Možda je točnije reći, da ja kao recipijent povezujem neka mjesta u njegovim djelima s načinom na koji ih doživljavam, pridajući tim mjestima zatim značenja koja ona možda i nisu imala kada su iz piščevog „pera“ ispuštena na bijelu stranicu, ili materijalizirana na praznoj pozornici. Pa kada James Joyce u *Travesties* ulazi u sobu prekriven listićima na kojima se nalazi izmiješani i rascjepkani Shakespeareov sonet ne mogu se oduprijeti asocijaciji na djela u kojima izmiješani soneti, odlomci, elementi, likovi posuđeni od Shakespearea, Strindberga ili Wildea prekrivaju (ali ne i skrivaju) riječi i ideje još jednog velikog umjetnika, Toma Stopparda. I ne mogu se ne nasmijati toj Stoppardovoj slici i svojoj asocijaciji na nju, kao ni „Tzarinim“ riječima: „It's too late for geniouses.⁶³“

The real thing bi se pak moglo smatrati djelom koje je pohvala umjetnosti, ubojica romantičnosti i manipulator publike. Većinom je metateatralnost u ovome djelu postignuta višestrukim ponavljanjem segmenata originalne Stoppardove fabule u dvama okvirima, umetnuto kazališnom i stvarnom kazališnom, toliko suptilno izmiješanima da gledatelj/recipijent nije uvijek siguran kojem okviru pripisati pojedino događanje. Ponavljanja su upotrijebljena kako bi se radnja ubrzala, zapetljala i razriješila. Tokom fabule pisac publiku zadirkuje ne samo otežavajući im mogućnost razumijevanja fabule, i raspoznavanja „prave stvari“, već i nekim replikama koje se mogu shvatiti kao šale na njihov račun. Poput prizora u kojem Charlotte nazove Henrya idiotom zbog ljubavi prema glazbi koja se u to vrijeme nalazi na vrhu britanskih glazbenih ljestvica. U pozadini teme ljubavi i prijevara *The real thing* brani umjetnost i umjetnika, ne bez već klasičnih zadirkivanja i parodijskih odmak, ali ipak generalno u pozitivnom tonu. Dijalog između Annie, glumice, i Henrya, pisca, u kojem ona njega pokušava nagovoriti da preradi dramsko djelo njenoga prijatelja koji ne zna pisati, te na Henryevo pitanje o tome što očekuje da on uradi, odgovara: „well, cut it and shape it⁶⁴“, u

⁶¹ Stoppard, Tom; *Travesties*, New York, Groove Press Inc., 1975. , str. 39

⁶² *Ibid.* str. 74

⁶³ *Ibid.* Str. 62

⁶⁴ Stoppard, Tom; *The real thing, Plays five*, London, Faber and Faber, 1999.,str. 205

meni ponovno budi asocijacije na Stoppardove metode kreiranja dramskih djela. No, upravo kroz Henryevu repliku Stoppard pokazuje razliku između nenadahnutog kolažiranja riječi i ideja, te umjetnosti. Uspoređujući umjetnost s palicom za kriket, koja je sastavljena od nekoliko dijelova određenog drva, pažljivo spojenih kako bi kao cjelina u pravom trenutku mogli lopticu za kriket poslati daleko, nastavlja: „What we're trying to do is to write cricket bats, so that when we throw up an idea and give it a little knock, it might travel⁶⁵. Nešto što s običnim „komadom drva“, loše sastavljenim djelom, ne bi bilo moguće.

Ovom je dramom, zadnjom u nizu od djela koja sam u ovom radu analizirala, Stoppard ponudio svojevrsno opravdanje umjetnosti u čiju je pouzdanost i valjanost u prijašnjim djelima sumnjao, i odao naposljetku i hvalu svojem najvećem oruđu, riječima koje su: „innocent, neutral, precise, standing for this, describing that, meaning the other, so if you look after them you can build bridges across incomprehension and chaos.⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.* str. 205

⁶⁶ *Ibid.* str. 207

4) Zaključak

Promatrajući kronološki Stoppardova djela ispostavlja se da je autor od razdoblja pisanja teksta *Rosencrantz and Guildenstern are dead* (1966.) do vremena kada je stvarao djelo *The real thing* (1982.) djelomično promijenio stavove prema umjetnosti i riječima, ali njegov je odnos prema publici ostao isti.

S obzirom da čitati dramu znači pokušati razumjeti kako ona djeluje na implicitnu publiku, u okolnostima zamišljene kazališne izvedbe⁶⁷, ali istovremeno je to proces u kojem ta drama djeluje na onoga tko čita, pokušala sam analizirati prvo ne zaboravljajući na drugo. Rezultiralo je to radom u kojem sam navodila mjesta koja sam prepoznala kao Stoppardove pokušaje komunikacije sa publikom, i koja sam osjetila kao komunikaciju sa mnom kao empirijskim čitateljem, bez obzira da li je ta komunikacija bila izravna ili je pak u meni samo probudila neke asocijacije, potaknula me na razmišljanje, i fiktivnu diskusiju. Pri tome sam, iz bogatstva takvih mjesta i replika izdvojila one koji su se meni činili najzanimljivijim i najbitnijima u svjetlu teorije recepcije, te njegove cjelokupne poetike, kao i poetike postmodernizma. Na neki je način takvim postupkom i moj rad ne samo ogled o recepciji, nego i primjer određene recepcije, doduše daleko od one doživljajno idealne, neopterećene raznim teorijama i traženjima. Nakon analiza brojnih mjesta nesigurnosti, pretapanja i miješanja javile su mi se dvije misli koje mi se čine kristalno jasnim i nepobitno točnim. Prva je da Stoppard, sudeći po njegovoj popularnosti, pogađa potrebe današnje publike, ali da ih (nas) na ponekim mjestima precjenjuje ako smatra da je njegovo djelo moguće shvatiti i u potpunosti percipirati bez dubokog analiziranja. Druga je da nakon svih analiza čitatelj postane svjestan da analize i nisu bile toliko važne, jer je naposljetku ipak, da se poslužim Stoppardovim riječima i još jednim njegovim oružjem - karikiranjem, opći dojam da: „Half of what he said meant something else, and the other half didn't mean anything at all.”⁶⁸ U nadi da će se onome tko bude čitao moju analizu i Stoppardova djela učiniti točnim i slijedeća (još jedna posuđena) rečenica: „I'm the victim of his fantasy, and you're quids in on it”⁶⁹ završavam ovaj rad.

⁶⁷ Miesel, Martin, *How plays work: reading and performance*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007., str. 1-11

⁶⁸ Stoppard, Tom, *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber and Faber Ltd., London, str. 41

⁶⁹ Stoppard, Tom; *The real thing, Plays five*, London, Faber and Faber, 1999., str. 162

Popis literature:

a) Primarna:

Shakespeare, William; *Hamlet*, Tragedije, Zagreb, Globus media d.o.o.

Stoppard, Tom; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, Faber and Faber Ltd.,

Stoppard, Tom; *Travesties*, New York, Groove Press Inc., 1975.

Stoppard, Tom; *The real inspector Hound, Plays one*, London, Faber and Faber, 1993.

Stoppard, Tom; *The real thing, Plays five*, London, Faber and Faber, 1999.

b) Sekundarna:

Barba, Savareze; *Tajna umetnost glumca*, Beograd, FDU, 1996.

Bennett, Susan; *Theatre audiences : a theory of production and reception*, London ; New York : Routledge, cop. 1997.

Billington, Michael; *Stoppard the playwright*, London ; New York : Methuen, 1987.

Curtius, Ernest R.; *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, Naprijed, 1998.

Čale Feldman, Lada; *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*, Zagreb: Naklada MD i MH, str. 1997.

Duvignaud, Jean; *Kolektivne senke*, Beograd: Nolit, 1978.

Eco, Umberto; *Kako putovati s lososom*, Zagreb : Izvori, 1999.

Eco, Umberto; *Semiotika kazališne predstave*, Prolog 44/45, 1980.

Fergusson, Francis; *Sušтина pozorišta*, Beograd, Nolit, 1970.,

Fischer - Lichte, Erika; *Povijest drame*, Zagreb : Disput, 2011.

Fleming, John; *Stoppard's Theatre : finding order amid chaos*, Austin: University of Texas press, 2002.

Ingarden, Roman; *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Beograd, Nolit, 1975.

Jauss, Hans Robert; *Estetika recepcije*, Beograd: Nolit, 1978.

Miesel, Martin; *How plays work: reading and performance*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2007.

Moore, Timothy J.; *The theater of Plautus*, Austin, Tex. : University of Texas Press, 1998.

Peruško, Tatjana; *Roman u zrcalu*, Zagreb: Naklada MD, 2000.,

Szondi, Peter (2001); *Teorija moderne drame*, Zagreb: ITI

